



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza y Teatro

Entre-Nos: dispositivo teatral posdramático de experiencias multisensoriales.

Trabajo de titulación previo a
la obtención del título de

Licenciado en Artes
Escénicas: Danza y Teatro.

Autor:

Juan Fernando Rodríguez Huerta

CI: 0106813991

Correo electrónico: juanfernandorodriguez009@gmail.com

Directora:

Dra. Bertha del Rocío Díaz Martínez

CI: 0922023684

Cuenca - Ecuador

25-agosto-2020

Resumen:

Entre-Nos es un dispositivo teatral posdramático que surge de un proceso de investigación-creación, vinculado con las materias de laboratorio de los tres últimos ciclos, de la carrera de Danza Teatro de la Universidad de Cuenca. El proceso apunta a la construcción de una experiencia escénica que se basa en el tejido de varias materialidades que permiten la creación de diversos sentidos posibles, desde la activación de los sentidos del espectador.

El mecanismo que configura la pieza se basa en una indagación de la dramaturgia del espectáculo vivo, que provoca maneras diversas de mirar la obra de arte, al tiempo de permitir al espectador constituirse también como alguien que colabora en la articulación de la escritura escénica, pasando de esta manera de ser público a ser operador del dispositivo creado. Así, con *Entre-Nos* se llega a una posibilidad de activación sensitivo-experiencial para el espectador.

Palabras claves:

Dramaturgia Sonora. Práctica Teatral Posdramática. Multisensorialidad. Dispositivo Poético. Espectador-Operador. Interprete-Operador.

Abstract:

Entre-Nos is a post-dramatic theatrical device that is born from a research-creation process, linked to the last three semesters of the bachelor in Performing Arts at the University of Cuenca. The process aims at the construction of a piece, whose base is the fabric of many materials that allow the creation of various possible senses, from the activation of the senses of the audience.

The mechanism of the piece is based on research on the dramaturgy of live arts, that provokes diverse ways to look the piece of art. At the same time, it allows the spectator to become someone who collaborates in the articulation of scenic writing. In this way, it goes from being public to being an operator of the created device. Thus, with *Entre-Nos* there is a sensory-experiential activation for the spectator.

Keywords:

Sound Dramaturgy. Post-Dramatic Theater. Multisensory. Poetic Device. Spectator-Operator. Interpreter-Operator.



ÍNDICE

Resumen:	2
Palabras claves:	2
Abstract:	3
Keywords:	3
Dedicatoria:	7
Agradecimientos:	8
Introducción:	9
Capítulo 1.	11
De la exploración sonora de materiales diversos a la creación de una dramaturgia sonora	11
1.1 Explorar en el campo sonoro como semilla de la puesta en escena de Entre-Nos	11
1.1.1 La exploración sonora de los materiales como vía para la construcción de textos aurales	15
1.2 Hacia la creación de una dramaturgia sonora	26
1.2.1 ¿De qué mismo hablamos cuando hablamos de dramaturgia?	33
1.3 De la dramaturgia sonora hacia una práctica teatral posdramática	36
Capítulo 2.	41
De la exploración sonora con materiales diversos hacia la creación de un dispositivo multisensorial-experiencial.....	41
2.1 Explorar elementos diversos para la apertura a un campo multisensorial	41
2.2 Desglose de las experiencias del campo multisensorial	47
2.2.1 Experiencia sensorial visual	47
2.2.2 Experiencia sensorial táctil.....	49
2.2.3 Experiencia sensorial sonora.....	51
2.3 El dispositivo como red y contenedor de las experiencias del campo multisensoriales ..	55
Capítulo 3.	60
De espectadores y de intérprete a operadores de la escena	60
3.1 El espectador-operador	60
3.2 El intérprete-operador	65
Conclusiones:	68
Bibliografía:	70



Cláusula de Propiedad Intelectual

Juan Fernando Rodríguez Huerta, autor/a del trabajo de titulación "*Entre-Nos: Dispositivo teatral posdramático de experiencias multisensoriales*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 25 de agosto de 2020

Juan Fernando Rodríguez Huerta

C.I: 0106813991



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Juan Fernando Rodríguez Huerta en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "*Entre-Nos: Dispositivo teatral posdramático de experiencias multisensoriales*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de agosto de 2020

Juan Fernando Rodríguez Huerta

C.I: 0106813991



Dedicatoria:

Dedico este trabajo a mis padres quienes han sido un pilar fundamental en mi vida, quienes me han enseñado a ser mejor persona y a superar los obstáculos que se presentan en el camino. Y a toda mi familia que me estuvo apoyando en el transitar de mis estudios en la carrera.



Agradecimientos:

Quiero agradecer a mis padres por todo el apoyo que me han brindado, en especial a mi madre María Huerta que desde el comienzo de mis días siempre ha estado apoyándome, tanto en lo personal como en lo profesional. Agradezco a toda mi familia, quienes han sabido darme su apoyo en los momentos que más lo necesitaba.

Agradezco a mi directora Bertha Díaz, quien no solo ha sido la responsable de guiar mi trabajo de titulación, sino que también ha sido una gran amiga en estos últimos años de mi estudio en la Carrera, que me ha brindado su conocimiento y me ha enseñado a relacionarme con el arte de una manera muy en particular.

Agradezco de igual forma a cada uno de los maestros de la carrera, quienes me han sabido brindar su conocimiento con toda la generosidad y a las personas que han sido referentes para mi formación artística en este medio.

Introducción:

Esta investigación comenzó desde una incertidumbre dentro de la creación escénica sobre las posibilidades de generar/construir un montaje que provoque una resonancia con el sentir del espectador, en vez de acercarse a él para entregarle una fábula con la que conecte más logocéntricamente. De igual manera, que dicha puesta en escena invite a su público a ser quien co-cree la experiencia que esté co-habitando. Como una posibilidad de ir generando respuestas posibles, esta exploración que se desarrolla en lo conceptual en las siguientes páginas, empezó a materializarse con un pequeño ejercicio de ir indagando en la sonoridad de ciertas materialidades. Todo este vínculo con la sonoridad partió en el primer Taller Laboratorio Escénico I de la carrera de Danza-Teatro, de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. De las exploraciones se fue configurando una pregunta de trabajo un poco más articulada ¿Cómo generar una dramaturgia sonora con elementos áridos-granulados para generar una corporalidad distinta a la cotidiana?

Esta pregunta fue la que comenzó a detonar inquietudes de cómo pasar de la exploración con sonidos específicos derivados de materiales diversos a ir pensando en la posibilidad de desarrollar una dramaturgia sonora, entendiendo que la dramaturgia no es algo que le ocupa pre-escénicamente al texto, sino que es cualquier entramado de elementos que crean sentido. Esto se enfatiza de la mano de Pavis (2016) cuando explica lo siguiente: “Hacer la dramaturgia de una pieza consiste en preparar las elecciones que hará una futura puesta en escena, llegue a esta a concretarse o no” (p. 83). Por lo tanto, la dramaturgia sonora se planteó como la base de las ocupaciones creativas en este proceso. Al ser lo sonoro el hilo conductor, se pudo generar en la construcción una deriva que fue conectando con materialidades heterogéneas que pudieron ser desplazadas de su lógica habitual de



significación, o en otros casos aumentadas o transformadas, para la creación de un cuerpo más homogéneo: es decir, la puesta en escena como tal.

Capítulo 1.

De la exploración sonora de materiales diversos a la creación de una dramaturgia sonora

1.1 Explorar en el campo sonoro como semilla de la puesta en escena de *Entre-Nos*

La puesta en escena de *Entre-Nos* comenzó a articularse dentro de la lógica de la prueba y error del Taller Laboratorio Escénico I, como ya se especificó en la introducción de este documento, en el intento de creación de una dramaturgia sonora que parte desde la exploración de los sonidos que se despiertan del encuentro con elementos arenosos-granulados. En principio, se escogieron dos elementos de la naturaleza antes referida que llevaron a su vez a indagar en cómo afecta todo ese material a los cuerpos con los que se encuentran, para crear una partitura de acciones impulsado por los sonidos derivados de los materiales involucrados en la exploración. En la selección de elementos se escogió, primeramente, la arena por la versatilidad que tiene el objeto para ser mecanizado y manipulado.

Antes de entrar a la exploración con el objeto arena, y el sonido que puede desprenderse de este al contacto, fue importante el desarrollo de un entrenamiento previo para poder encontrar un estado que permita una mejor percepción entre el cuerpo del intérprete y el cuerpo del elemento. Para ello fue fundamental la configuración de un calentamiento corporal, que a lo largo de la exploración fue mutando de acuerdo a las necesidades que se fueron despertando.

El primer calentamiento estuvo concentrado en las articulaciones del cuerpo humano para entender cómo el cuerpo funciona siendo la unión de varias partes, así como

la arena que es la unión de varios granos para poder ser objeto manipulable como tal. Se comenzó por movimientos derivados de la articulación, como la fragmentación, la pausa y la respiración. Estas premisas permitieron que el cuerpo encuentre un estado diferente del habitual, y así, abrir el diálogo con el cuerpo-objeto.

A partir de ahí surgieron unas preguntas que tenían que ver con el sonido que se abría del encuentro entre cuerpos. ¿Qué suena? ¿Cómo suena? ¿Cómo se produce el sonido? ¿Cómo sale el sonido? Ese ¿cómo? empezó a volverse muy presente y urgente en la búsqueda. Entonces se volvió evidente una inquietud: ¿Cómo debería empezar realmente a explorar con el objeto? Aunque ya había una pregunta macro planteada anteriormente, era muy difícil saber por dónde comenzar a explorarla. Sin embargo, en el calentamiento se fue revelando la respuesta. Ahí empezaron a hacerse presentes las pausas, los respiros, los silencios hechos sonidos, que pulsaban y movían al cuerpo. De ese modo, se tomó la decisión de partir desde lo más pequeño, desde ese roce entre materiales, de estar a la escucha del sonido que se produce y notar cómo ese sonido podía sacar a la luz su carácter en lo más mínimo. Asimismo, en cómo el cuerpo se hace presente a través—entre el sonido y viceversa para la exploración. El material arena pasa por partes diversas del cuerpo como: dedos, palmas de las manos, pies, brazos, entre otras.

Al ir indagando, los sonidos afectaron la percepción y la sensibilidad general del cuerpo humano. Ello derivó a hacer el ejercicio de identificar cuál era la parte del cuerpo del intérprete que provocaba la producción sonora al contacto con el cuerpo del material. Es decir, con qué parte del cuerpo se producía una particular experiencia para que exista sonoridad. Fueron los pies en contacto con la arena que a su ligero y sutil, pero a la vez activo contacto, generaron un sonido singular. Al generar presión o solo provocar un roce,

se generaban no solamente unos sonidos particulares, sino una cadena de sensaciones diversas, como: frío, calor, dolor, gusto, hormigueos y tensión. El encuentro entre tacto y sonido fue revelándose.

Fue a partir de ese ejercicio que la exploración realmente empezó a activar su funcionalidad y a hacerse notorio lo que se estaba trabajando. Surgió, entonces, la necesidad de realizar o tener un registro de esos sonidos con esas cualidades. Es por ello, que luego de varias exploraciones con el objeto, se desembocó a construir premisas con la acción corpórea que produce el cuerpo al entrar en contacto con el objeto e ir sistematizándolas para la construcción de una partitura corpórea-sonora que puede ser reproducida una y otra vez. Se sistematizaron los sonidos con palabras claves que sirvieran como detonadoras de la memoria del cuerpo del intérprete al escucharlas.

Dichas premisas fueron las siguientes (todas, por supuesto, para generar con y en la arena):

1. Introducir: Los pies presionando la arena cambiaron la forma de usar el peso del cuerpo y generaron un caminar con una mayor tensión.
2. Deslizar: Los pies frotando la arena como una caricia generaron figuras-dibujos en el espacio con huellas. Deslizar con placer, sonido, cuerpo, figura.
3. Sostener: Huellas con las plantas de los pies pisando el piso mojado (agua) generadoras de caminos.
4. Cubrir: Entierro de los pies en la arena que al levantarse estos, los granos de la arena caían al piso como lluvia.

Estas premisas, que salen de la exploración con el objeto, permitieron recordar acciones y sonidos que emergieron y a su vez sirvieron como base para construir la partitura de acciones corpóreas-sonoras. Para hacer una breve explicación del porqué en las premisas está presente el elemento agua, es por una necesidad eminentemente material. Al notar que en el piso no se hacían visibles las huellas de los pies, con la arena se recurre al elemento agua, para poder hacer visibles dichas huellas. El elemento agua dentro de la exploración surgió como un aliado técnico, pero a lo largo de la investigación también fue tejiendo un camino sensible que, a su vez, permitió generar una atmósfera multisensorial. Sobre esto se desarrollará más adelante en estas páginas.

Luego de lo referido, se detalla la partitura de acciones corpóreas-sonoras derivadas de las primeras exploraciones más materiales:

1. Caminar sobre la arena generando el cierre de un círculo hacia el lado derecho, dibujado en el suelo con la arena.
2. Pausa.
3. Enterrar las plantas de los pies en la arena.
4. Caminar hacia afuera y hacia adentro del círculo de arena con diferentes ritmos, generando la figura de una flor de cuatro puntas.
5. Hacer una caminata circular en tensión, al fondo del lado izquierdo, con un ritmo sostenido.
6. Después introducirse de nuevo al círculo, una vez parado en el centro del círculo, llegar a la quietud corporal.

Al tener la partitura de acciones corpóreas-sonoras lista y al observar y escuchar que el sonido es muy bajo, y que no será apreciado al momento de una presentación se recurre a la grabación en audio y video de las acciones, donde la partitura de acciones corpóreas-sonoras fueron aumentadas y enfocadas únicamente en la parte inferior del cuerpo (pies) para dar más énfasis del movimiento y del sonido. Para ello se indaga y se busca otro material que sea arenoso o granulado para sacar de ese elemento el sonido.

Se pensó en granos de arroz, granos de maíz y sal en grano, para el efecto. Sin embargo, al entrar con la materialidad de estos elementos se olvidó una premisa que es indispensable para la elección de los elementos en la articulación de la exploración en el campo sonoro, y es que la premisa central era que estuviesen presentes los elementos áridos-granulados. Con este antecedente se recurrió a la elección de la sal en grano esta sal sin ser procesada. La sal en grano se asemeja a la arena y al contacto provoca un sonido aún más fuerte que esta. De tal manera se procedió a repetir las acciones-sonoras, pero esta vez con la sal en grano, elemento que provoca un sonido más potente y redondo, que a su vez provoca que los matices en la partitura comiencen a ser más notorios. Todos los sonidos que se produjeron con la sal en grano fueron hechos en base con las premisas: introducir, deslizar, sostener y cubrir, para luego grabarlos y funcionen como un entramado sonoro, conjunto con la partitura.

1.1.1 La exploración sonora de los materiales como vía para la construcción de textos aurales

En la construcción de toda esta partitura de acciones sonoras aparece un texto de autoría de quien escribe este documento, desarrollado de un ejercicio de escritura provocado por las sensaciones y el sonido que el material arena provocaron. Este texto se

constituyó en só mismo también como exploración sonora; es decir, no con una pretensión fabular o narrativa, sino como un material sonoro más que va acompañar a otros en la generación de una narrativa mayor, con una posibilidad de apertura de sentido. Es aquí donde resurgen las preguntas iniciales, en los primeros párrafos mencionados: ¿Qué suena? ¿Cómo suena? ¿Cómo se produce el sonido? ¿Cómo sale el sonido? Son estas preguntas que ayudaron a saber cómo montar el sonido del texto en la construcción de imágenes-sonoras. El texto sonoro se transformó a su vez en imágenes, porque se usó el recurso mediático de proyectar textos con las imágenes registradas. Pero ¿cómo estas palabras escritas se entienden como portadoras de sonido, o como sonidos en sí mismos? El texto va a producir sonido mediante el ejercicio de lectura en silencio. Hay una especie de sonido que se despierta al contacto con ese texto escrito-imagen en el interior del espectador-operador del dispositivo (cuestión que también se va a desarrollar más adelante en este documento). Hay una especie de activación en la mente del espectador en relación a cómo suena ese escrito-imagen, que se abre cuando ve el texto hecho imagen.

Ver una imagen escrita, para quienes hemos sido alfabetizados en alguna lengua, implica el advenimiento de un sonido en el registro mental de quien lo ve. Pero hay algo que se añadió para complejizar y volver extraño el dispositivo y concentrarlo a una dimensión más sonora que significativa. Justamente el texto se tradujo de la lengua materna del creador, que es la lengua del contexto académico en el que se produjo este trabajo, hacia el alemán. La escritura se dio en otro idioma para enfatizar en una textura distinta de sonido. Este texto sonoramente enfatizado en el deseo de aproximarse a una lengua desconocida, permitió en la exploración del campo sonoro una ampliación de su frontera a un mundo multisensorial, en cómo se -oye o escucha- mediante el sentido de la vista.

Para ejemplificar lo antes dicho, el texto en español del que se partió fue el siguiente:

- Cansado, destrozado con cada puntada de tu ser, que no me deja vivir en paz, que brota como un gusano que no puede dejar crecer a un fruto, hace podrir, no deja sonreír para terminar de crecer. Sí, siempre existe algo que no te deja, te lo impide dejas de existir.
- Furtivo.... Furtivo.

A continuación, el texto en alemán:

- Müde, mit jedem Stich deines Wesens zerschmettert, das mich nicht in Frieden leben lässt, der wie ein Wurm auftaucht, der keine Früchte wachsen lässt, verfault, es lässt dich nicht lächeln, um zu wachsen. Ja, es gibt immer etwas, was Sie nicht zulässt, Sie verhindern, dass es nicht mehr existiert.
- Hinterhältig.... Hinterhältig.

El extrañamiento sonoro que se produjo con el texto en alemán empezó a generar una orquestación con las sonoridades que están presentes en el espacio. Esto se hizo evidente de la siguiente manera:

1. La partitura de acciones-sonoras se transformó en imágenes-sonoras.
2. El texto en alemán que se incorporó como sonido-imagen e imagen-sonido por el extrañamiento del sonido y cómo comienza a articular el sonido en la memoria del espectador.

3. Y por último, un nuevo material en texto hablado que se incorpora en un ejercicio de traducción de otra lengua el aymara. El mismo fue activado vocalmente, es decir, para seguir indagando en esa potencia aural y fue acompañado del sonido de un tambor que marcaba su ritmo.

Aquí, se replica el texto en aymara:

- Karghata t'ujaña awaykatasña jununtaña juma apnaqata kuna janiwa ikimachaña jakaña kuna chillksuña kunama lakky kuna jani inacha iranukuña.
- Jhilaña yana achu ajlliyaña thujsa jani iranukuña k'uchi taki jikhsuniña kisajhilaña.

La utilización del texto en lengua aymara y el uso de un instrumento de percusión: bombo folklórico llegan a la puesta como matices para generar nuevos diálogos entre sonidos naturales e artificiales. Con natural me refiero a un sonido puro, en vivo, que se gesta en el momento de la presentación. Este nuevo material constituido por la ejecución del habla en aymara más el bombo, se introduce dentro de la puesta como sonidos experimentados en diversas modalidades: graves, susurros, golpes rápidos, golpes lentos. Todo ello con el propósito de ampliar una experiencia sonora entre dos mundos, los que se mencionan anteriormente. Esta sonoridad tejida entre el habla en aymara y el bombo luego fue afectada por otros materiales. Se creó para la puesta en escena una especie de circuito que se configuró como un marco espacial estructurado desde varios contenedores de arena (botellas colgadas desde el techo del espacio con la boca hacia abajo y llenas de arena) que, mientras el intérprete-operador del dispositivo (cuestión que también se va a desarrollar más adelante en este documento) ofrecía la mezcla entre texto en aymara y bombo, destapaba con un mecanismo de hilos de plástico, para generar chorros de arena. Todo ello

no solo para dar una capa más de sonido a la experiencia, sino también enfatizar en la dimensión táctil. Así, quienes participaran como espectadores, pudiesen sentirse contenidos en un ambiente de apertura hiper-perceptiva a múltiples niveles.

La exploración sonora en el espacio de la puesta en escena comenzó a realizar un tejido complejo desde la heterogeneidad de cada elemento sonoro para la construcción de un material sonoro más compacto, en donde la singularidad de cada material fue aportando a la construcción de un núcleo que se expande en la horizontalidad para la construcción de la puesta en escena. Ahí, los elementos, mediante un ejercicio constante de prueba y error; es decir, de acierto y desacierto, pudieron ayudar a articular la construcción del montaje. La idea que fue surgiendo fue configurar una especie de rompecabezas sonoro que actúe como raíz, permitiéndose a sí misma cambiar o afinar algún momento del montaje, en su construcción en el proceso de ensamblaje.

Al tener la sonoridad vocal del intérprete-operador en la lengua aymara comenzó a surgir la interrogante del uso del texto en la lengua en que fue originalmente escrito: el español, del que surgieron las traducciones del texto en alemán y en aymara. Para ello, se comenzó pensando que el texto en español podría salir palabras que suenen en un momento en la escena o que todo el texto sea grabado y que de un momento a otro vaya apareciendo en fragmentos hasta el final de la puesta. Aquí fue entonces, donde se comenzó a pensar en juegos para volver carne este texto, es decir, en una metodología, que no es otra cosa que la ejecución plástica de un modo de hacer.

¿Cómo entraría el texto? ¿Quién lo realizaría? Estas preguntas comenzaron a generar muchas intrigas de cómo poner el texto en español en la puesta, ¿Cómo entraría el

sonido? ¿Cómo sería su sonoridad? ¿Cómo sonaría? ¿Cómo? Estas preguntas comenzaron a articular una respuesta o mejor dicho una pregunta en ¿Quién? Acaso este texto tendría que ser accionado naturalmente o artificialmente, entre pruebas –en aciertos y en desaciertos- se prueba con grabaciones con la voz del intérprete-operador con diferentes matices de voces.

Poco a poco estas grabaciones van permitiendo sentir estos textos en una voz fuera del cuerpo de quien las graba. La inquietud que se planteó fue que sea otra persona quien lo diga, no se sabía quién, pero sí que sería un otro. La cuestión, sin embargo, no se resolvía con ello. Tendría que ser un juego lo que permita a otro activarlo. Poco a poco, se fue constituyendo un procedimiento para que sean varios participantes en colaboración los que entren en juego.

Con el juego se encontró la luz al final del túnel; es decir, el juego comenzó a gestar y direccionar a los espectadores, por lo que se toma la decisión de que los espectadores ya no iban a cumplir más su faceta de sólo observadores, sino que serían también parte de la puesta –dentro de todo lo que se está construyendo- transformados en operadores de materialidades-sonoras que provocan sonoridades diversas mediante una polifonía que se realizó con el texto en español. Pero, ¿qué es un operador? Un operador de la escena se presenta con su cuerpo singular, y su presencia de lo presente –presentación- ya no más en el artificio de la representación –personaje-. Es decir, un operador no representa, sino que participa de la escena ocupando el espacio, como un activador de materialidades mediante su presentación como Chevallier (2011) menciona en su libro *El teatro hoy: Una tipología posible* que:

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de “operador”. El otrora actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa -una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día-. (p. 17, 18)

Por lo que, la labor escénica ha cambiado en un actor que no actúa sino que ejecuta, y de la misma manera en un espectador que ya no solo mira -pasivamente la escena- sino que observa -activamente con todos sus sentidos-, debido a lo cual se ha intercambiado los polos en donde el espectador ya no será únicamente un observador pasivo de lo que ocurre en la escena sino que participará activamente de la puesta como tal. El espectador se ha de liberar de su lugar hegemónico de observación del teatro convencional, para dar paso a su emancipación donde se desdibuje la frontera de los que miran y actúan, para generar una comunidad en la individualidad de cada espectador como Jacques Rancière (2010) menciona que: “Eso es lo que significa la palabra “emancipación”: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (p. 25). Un cuerpo-colectivo de operadores que componen una comunidad de narradores y traductores.

Por lo tanto, el juego consistió en que los espectadores-operadores tienen en su mano una hoja con unos textos numerados del uno al cuatro, donde los espectadores-operadores leían el número que les tocaba con el texto que les tocaba y con la intención que estaba indicando el texto a leer. Este juego polifónico se convirtió en una puesta en voz.

Juego polifonía con espectadores-operadores:

1: (fuerte, rápido) = Cansado, destrozado con cada puntada de tu ser, que no deja vivir en paz, que brota como un gusano que no puede dejar crecer a un fruto.

2: (preguntando) = Puntada de tu ser. Cansado, destrozado que no deja vivir en paz, que brota como un gusano que no puede dejar crecer.

3,4: (susurrando) = Con, como, con, como un gusano que no deja no puede dejar crecer a un fruto, hace podrir, no deja sonreír para terminar de crecer.

4: (fuerte, decidido) = Paz, paz, brota como un gusano que no puede dejar crecer a un fruto, hace podrir, no deja sonreír para terminar de crecer. Sí, siempre existe algo que no te deja, te lo impide dejas de existir.

1, 2, 3,4: (afirmado) = Si, siempre furtivo, furtivo.

Estos textos serían activados mediante la proyección-imagen que muestra los números a los espectadores-operadores para que ellos sepan cómo ir construyendo la lectura y así ir articulando la polifonía sonora con sus voces. Cada papel tendría a su lado izquierdo unos números y entre paréntesis una entonaciones e indicaciones de cómo tendrá que ser dicho el texto, para que el espectador-operador diga y active la puesta en voz de este material individual pero comunitario.

Cabe mencionar que dos elementos que se pasaron por alto y que están dentro de la exploración sonora son: la arena y el agua, y aunque estos elementos están centrados en la activación de los sentidos del espectador-operador en el campo de la exploración multi-sensorial, estos elementos también están dentro del campo sonoro, al instante en el que, el espectador-operador se adentra a estos elementos y va realizando sonoridad con sus pies al

momento de tocar estos elementos que están en el piso. Los sonidos que se producen al contacto, no son tan altos en el volumen de su proyección, todos estos sonidos también dependen de cómo sea el pisar del espectador-operador, ya que si las pisadas son pesadas generará un mayor sonido que una pisada ligera. Y como se lo dijo antes estos elementos fueron pensados más en el campo de la sensorialidad, que se explicará más adelante.

En la exploración y en la construcción de la sonoridad se buscó un último material para poder ensamblar todos los materiales para que comiencen a articular y narrar un sentido del campo sonoro. Para ello se buscó, en el cuerpo del intérprete-operador, que sea la parte final y cierre de la exploración sonora, quedando su cuerpo en una quietud en movimiento. Sin embargo, no se sabía cómo generar este último material, ni cómo llegar al último instante en que se muestre el cuerpo del intérprete-operador. Se entró en un conflicto de cómo generar el último material, y entre observar, buscar y leer varios libros, imágenes, películas, textos apareció un poema de Anne Carson “*Figura sentada con ángulo rojo*”, un texto que genera la apertura de varios mundos posibles, con sus condicionales, pero lo más importante del texto y la resonancia que hubo con el creador fue que las palabras suenan en el texto de Carson, cuestionan, afirman, hace pensar de cómo se llega a construir algo de cómo se compone y se descompone, por lo que, para el creador es lo que le interesaba más, en como la puesta comienza a componerse y descomponerse al momento de su presentación porque la puesta siempre está en cambio y es porque se a volteado y se ha roto la jerarquía de hacer teatro, y la jerarquía del público de ya no solo ser observante sino pasar a ser operador de la puesta.

Entonces al entrar con la sonoridad del texto de Carson se pensó en cómo utilizarlo, en cómo tendría que ser dicho y cómo el cuerpo del intérprete-operador tendría que decir

ese texto. Al entrar con la exploración de la sonoridad con este texto e ir jugando con cada palabra, algo sucedía con esta sonoridad. Se empezaba a mostrar forzada al momento de poner diferentes tonos de voz en el texto. Entonces, se decidió leer el texto con la voz normal del intérprete-operador, es decir, se decidió que no sea una voz actuada, sino cotidiana. Ello permitió que surja una sonoridad muy sutil no forzada, ya que dicho texto en particular tiene palabras muy fuertes en su resonancia y dicho de otro modo, se sobrecargaría y perdería su propia potencia.

Fragmento del texto de Anne Carson “*Figura sentada con ángulo rojo*”:

- Si el cuerpo es siempre profundo pero es aún más profundo en la superficie.
- Si los condicionales son de dos tipos reales e hipotéticos.
- Si estás empujando, empujando y luego comienza a arrastrarte.
- Si la policía en esa ciudad quemase las manos de la gente con un soplete.
- Si (cuerpos) muy oscuros o rojizos nadan allí.
- Si te adentras, si excavas, si te arriesgas a reconstruir.

Al ya tener la sonoridad lo que faltaba era en como terminar o qué haría el cuerpo del intérprete-operador, por lo que se recurre al diario de trabajo en sus escritos iniciales y se encuentra la pregunta de investigación, de la pregunta se saca el material arena. La arena como elemento que inició toda esta exploración sonora tenía que terminar con la exploración sonora, entonces se mecaniza a la arena y es depositada en un contenedor para

generar un chorro de arena con un caudal mayor a las anteriores, donde el intérprete-operador entrará al momento de la parte final del texto y terminar con una imagen-sonora.

Además, de eso se implementó una acción al intérprete-operador para que exista una conexión con la parte final, al momento que el intérprete-operador entre al chorro y sea bañado por la arena. El intérprete-operador llevaría en su mano izquierda una lámpara de arena que va regando la arena en el suelo y va marcando las pisadas del intérprete-operador mientras va caminando y construyendo un cuadrado que encierra los residuos de los otros chorros de arena y en todo su trayecto va diciendo el texto de Carson, hasta que es bañado y termina alzando el brazo izquierdo que sujeta la lámpara a la altura de su hombro y esta lámpara a su vez riega la palma de la mano derecha que va acumulando la arena hasta que se llena y se comienza a regar al piso.

Al ya tener todos los materiales de la exploración y en su verificación entre prueba y error, en su acierto y desacierto se comenzaron a ensamblar y a tejer los materiales para empezar, desde ahí, a generar una narrativa. Pero antes de construir todo el tejido en la exploración sonora apareció un último material. Cabe mencionar que todos los materiales que salieron de la exploración surgieron sin orden establecido, ya que este orden fue definido en atención a la dramaturgia sonora que fue la que permitió la colocación de cada material diverso, en su orden correspondiente, desde una lógica más sensorial.

Antes de pasar a la dramaturgia sonora, como se dijo anteriormente, surgió un nuevo material sonoro construido con sonidos de arena, de agua y de viento que compusieron la escena, así como de un cuerpo. Este cuerpo al cual se hace referencia es el cuerpo que se ensamblara con la dramaturgia y que tomara vida al momento de su

activación del operador-intérprete y de los operadores-espectadores-. Este material sonoro fue construido con sonidos: bajos, medios, altos, goteos de los elementos antes mencionados y fueron grabados artificialmente –digitalmente en un audio-. Este audio estará acompañado por imágenes que fueron tomadas de la puesta en escena –son fragmentos de la puesta-.

1.2 Hacia la creación de una dramaturgia sonora

La dramaturgia contemporánea dentro del acto teatral o en el quehacer de la puesta en escena se da desde el ordenamiento de elementos (habitualmente órdenes que no se ha prefigurado, sino que se figuran en la misma práctica), para asociar dichos componentes y disociarlos según el organismo vivo; en este caso, el de la puesta en escena de *Entre-Nos* vaya requiriendo. Esta forma de entender la dramaturgia desde unas lógicas más amplias a las más habituales que indican que la dramaturgia se trata del texto pre-escénico, pueden fundamentarse con Chevallier (2011), quien en su texto *El teatro hoy: Una tipología posible* dice:

En el quehacer teatral contemporáneo, las cosas se modifican y cambian –a veces por completo-. Categorías teóricas que uno hubiera pensado intangibles se transforman o incluso llegan a desaparecer– y, al revés, especificidades aparentemente caducas, vuelven a surgir y a desarrollarse otra vez. (p. 3).

Por lo que la dramaturgia que se ocupa para esta investigación de acuerdo con la pregunta planteada comienza a tener un giro, a una apertura al cambio y modificación de acuerdo a las necesidades que se encuentren dentro de la creación. Esta dramaturgia busca e intenta encontrar un *modus operandi* distinto, una estrategia que sirva para la articulación

de la obra, pero que no sea una jerarquía; sino que, la de una des-jerarquización de sus componentes en el que todos constituyen, y permitan que se mantengan sus propias fuerzas actuando conjuntamente, y en el que ya no se repita la jerarquía convencional.

Por lo tanto, cabe decir que la dramaturgia de la obra no se construye a partir desde la articulación escrita de un texto, sino en la escritura en el espacio. ¿A qué se hace referencia con la idea de escritura en el espacio? Pues no es más que la práctica escénica a través del ensamblaje de materialidades, que se pone en juego, para que la investigación saque a la luz una serie de nuevos posibles mundos. Esta dramaturgia entendiéndola como práctica, comenzará a articular con toda la investigación escénica, donde la mutación en la creación tendrá una deriva por diversos caminos que al final regresará al principio para poder ser contestada la pregunta de investigación.

Dicho lo anterior la inquietud surgida es ¿cómo entra la dramaturgia en la puesta en escena de la obra *Entre-Nos*? La dramaturgia de la puesta en escena tenía que surgir desde las especificidades que la componen. Es decir, los mismos materiales arrojaron una metodología dramática que comience por una forma dramática inicial (la sonora), que fuese a su vez la que comience a ordenar las materialidades de acuerdo a las necesidades de la puesta en escena como tal. La especificidad que se encontró dentro de la creación fue la sonoridad, que empezó a constituirse como base dramática, la cual guió el proceso de creación en una horizontalidad y una multiplicidad, es decir, la dramaturgia sonora no será lineal no llegará solo a coger las materialidades y colocarlas en el mismo orden en que fueron construidas en la exploración sonora, sino que tendría que probar jugar con las materialidades como un rompecabezas: unir, desunir, componer, descomponer las materialidades hasta encontrar un posible camino para que todas las sonoridades se

traspolen unas con otras y así construir una orquestación. Como Pavis (2016) propone en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* sobre la dramaturgia sonora que:

La dramaturgia sonora ofrece al teatro (y no solo a la ópera o al teatro musical) una nueva dinámica. Dándole su lugar al ruido como el “otro” del sonido organizado, de la música y la palabra, la dramaturgia sonora hace estallar las fronteras tradicionales entre las diferentes artes escénicas y performativas. Le da al espectáculo una profundidad sonora y rítmica que la escritura escénica reservaba en otros tiempos para la visualidad. (p. 327)

De la mano de dicho autor vemos que la dramaturgia del sonido comienza a romper con la jerarquía de la construcción clásica-visual, donde el texto era el único hilo conductor para el desarrollo de la puesta en escena como tal. Y es aquí, en la des-jerarquización donde la dramaturgia sonora toma su aire en el –otro- como vertebrador de la acción en -sonido- ruido- materialidad, y no únicamente como sonido música que acompañe a lo visual. Sobre esto también Pavis (2016) expone que:

La dramaturgia del sonido hace estallar el modelo jerarquizado y textocentrado o escenocentrado de la puesta en escena clásica. De ahí una nueva manera de ver –y sobre todo escuchar- el teatro, y por ende, una nueva forma de analizarlo, para el teórico. (p. 324, 325)

Es decir, que la dramaturgia del sonido empieza a traspasar sus fronteras donde el sonido, ruido, palabras, gestos comienzan a componer la puesta en escena para generar una experiencia al espectador de un mundo o campo sonoro. Por lo tanto, esta dramaturgia

sonora que se gesta entre todos los sonidos-ruídos que se pueden emplear y en este caso los sonidos-ruídos que se emplearon en la exploración sonora, comenzaron a repensarse en la manera de cómo se experimenta el sonido dentro de la puesta en escena, de todas las percepciones, sensaciones que se pueden hallar desde el sonido, como Pavis (2016) refiere que:

Esta nueva dramaturgia del sonido nos ayuda a repensar mejor la organización del espectáculo en conjunto, a entender la manera en que lo vivenciamos y hacemos la experiencia de él: escuchando, viendo, corporizando el espectáculo, sin que siempre seamos capaces de diferenciar estas percepciones. (p. 327)

Es decir, no es necesariamente que el espectador capte todas las sonoridades al momento de entrar al campo sonoro, sino que cada espectador podrá asociar y disociar las sonoridades de acuerdo a la percepción que él tiene del mundo y posee, en los sonidos que resuenen con su cotidianidad al estar dentro de la puesta en escena.

La dramaturgia sonora da un nuevo aire y una nueva forma de realizar el quehacer escénico donde puede abrir otros mundos desde la sonoridad y así construir una manera diferente de cómo experimentar la puesta. Como el autor menciona en el mismo texto, que la dramaturgia sonora: “Acoge todas las sonoridades, todos los ruidos. Les da una apariencia y un aire que no estaban previstos, que los alimentan y los hacen penetrar como efracción en el universo privado de cada espectador” (íbid, p. 326). Por lo que, al realizar todo este acogimiento de las sonoridades se abre un nuevo horizonte, un nuevo camino por donde introducir los sentidos del espectador en una forma diferente de observar e escuchar

la puesta en escena, donde se de una posible apertura de sentido o como también acota Pavis en el mismo texto:

Milagro de esta dramaturgia del sonido: la escritura sonora no cesa de desarrollarse; las sonoridades, las palabras, los ruidos, las imágenes, los gestos se reúnen, se asocian, como para darnos a sentir a hacer la experiencia de las obras en devenir, y la de nuestro mundo en marcha. (Íbid, p. 327)

Recogiendo todo ello, todos los tipos de sonidos, de ruidos, de imágenes, de movimientos que puedan generar sonoridades desagradables o agradables pueden ser acogidas por la dramaturgia sonora dependiendo de las necesidades que se requieran para la puesta en escena. Como Pavis dice también en su mismo libro:

Los *sonidos de todo tipo* –desde los ruidos más desagradables hasta las melodías más refinadas- constituyen nuestras referencias cotidianas. Nos permiten circular por el mundo y apreciar sus bellezas, sus peligros o sus consuelos. Penetran nuestra vida interior, marcan nuestra existencia social. Desaparecen sin dejar huella, o bien, por el contrario, nos conducen a otros sonidos, nos introducen en otros mundos imaginarios. No paramos de asociarles imágenes, actitudes corporales y gestos. Con tanta mayor razón, el arte escénico o el teatro musical podrán combinar visualmente y auralidad, no como una acumulación y una integración de signos en un volumen espacial o sonoro común, sino como una confrontación de las dos instancias. Como una incitación al sonido o a la imagen a ver o escuchar lo otro de una manera diferente. (Íbid, p. 326)

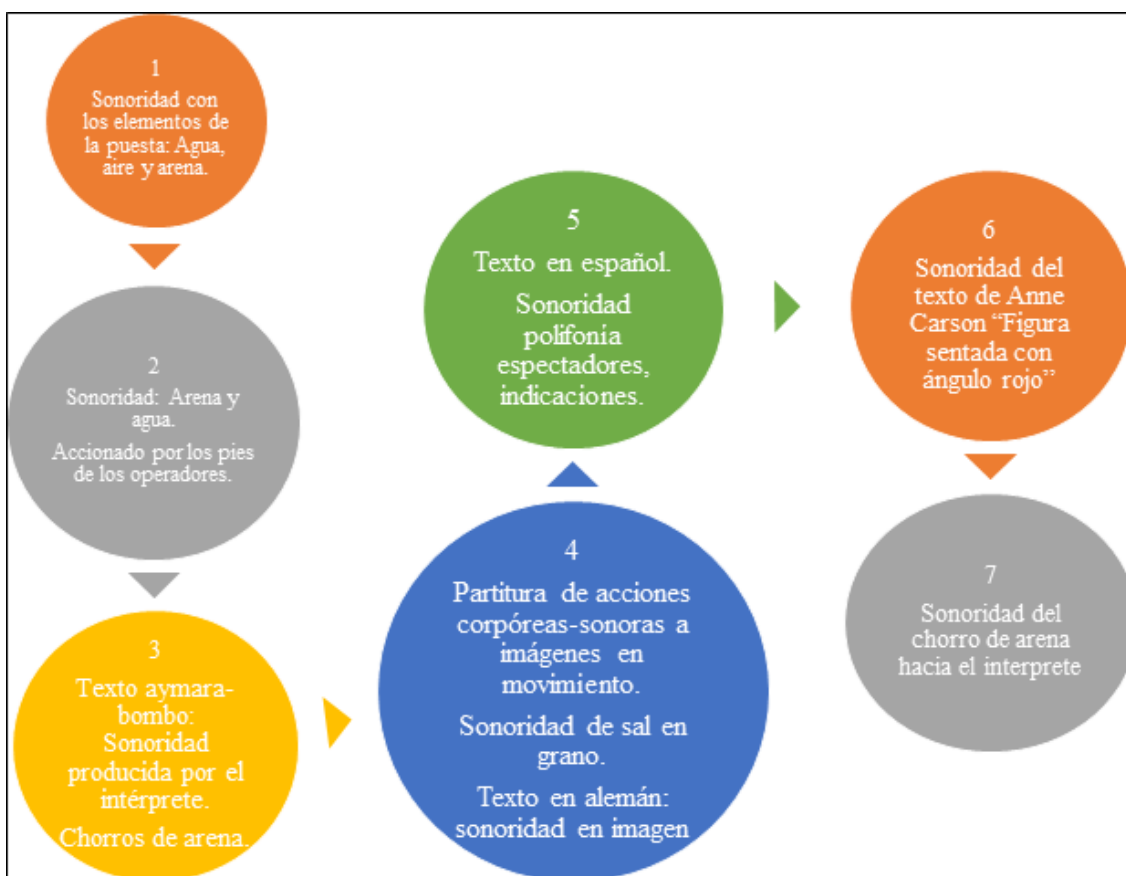
Es así que la dramaturgia sonora en *Entre-Nos* se estuvo gestando en todo momento dentro de la exploración sonora que comenzaba a ser un ente de acogimiento de materialidades heterogéneas para la creación de una materialidad homogénea, en articular todas las materialidades sonoras que estaban dispersas por todo el espacio –convirtiendo a la escena sin cuerpo a una escena con un cuerpo- en el momento que la dramaturgia sonora empezó a tomar las riendas de la puesta, en el ordenamiento de todas las materialidades. La dramaturgia del sonido por su singularidad en la articulación de las materialidades se convirtió en una ordenadora de sonoridades y en el tejido de sonidos para generar un hilo conductor en una posible apertura de los sentidos de los espectadores-operadores de la escena y el sentido de la obra.

Materialidades de la exploración sonora:

1. Partitura de acciones corpóreas-sonoras a imágenes en movimiento.
2. Sonoridad de sal en grano.
3. Texto en español.
4. Texto en alemán: sonoridad en imagen.
5. Texto aymara-bombo: sonoridad producida por el intérprete. Chorros de arena.
6. Sonoridad Polifonía espectadores-operadores, indicaciones.
7. Sonoridad: Arena y agua.
8. Sonoridad del texto de Anne Carson “*Figura sentada con ángulo rojo*”.
9. Sonoridad del chorro de arena hacia el intérprete.
10. Sonoridad con los elementos de la puesta: Agua, aire y arena.

La dramaturgia sonora con todas estas materialidades empezó a constituir un tejido que, al ponerlas a prueba y error, de encontrar la combinación adecuada y que el ordenamiento combinatorio resulte ser el mejor para la creación de una puesta como tal. Al entrar con el ensamblaje de las materialidades en ciertas combinaciones todas las materialidades perdieron su orden de cómo fueron producidas; es decir, todas las materialidades podían ir primeras, últimas o en el centro. Entre acierto y desacierto se encontró la mejor combinación para la puesta en escena de la obra que ya se estaba elaborando.

Combinación de las materialidades sonoras para la creación de la puesta:



En la imagen anterior se puede observar cómo las materialidades sonoras fueron cambiadas de su orden primario en la exploración sonora para ser colocadas en diferente orden y momento, en el cual se irá desarrollando la puesta en escena. Casi algunas de las materialidades de la exploración sonora fueron combinadas unas con otras para crear los 7 momentos que constituyen la puesta de *Entre-Nos*.

1.2.1 ¿De qué mismo hablamos cuando hablamos de dramaturgia?

En la creación de la dramaturgia sonora surge una pregunta, la cual está mencionada como título de este acápite, que fue detonadora de una pequeña reflexión sobre la dramaturgia para poder definir la dramaturgia sonora que se utilizó en la puesta en escena y la cual se explicó en los párrafos precedentes.

La dramaturgia pensada en la puesta en escena en tanto escritura en el espacio y no basada en una escritura literario-dramática se habilita como práctica procesual de la puesta como tal. Como Eugenio Barba (2010) en su libro *Quemar la casa: orígenes de un director* dice: “La dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes” (p. 36). Es decir, que la dramaturgia no es el texto literario, escrito por el dramaturgo, como se ha pensado en parte de la tradición escénica. La dramaturgia no entra dentro de este tipo de categoría, ya que el texto literario puede existir sin la dramaturgia. Bien lo dice Joseph Danan (2012) en su emblemático libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*: “El texto y la dramaturgia deben estar disociados. Puede haber texto sin dramaturgia, texto no dramático, texto-material. Puede haber dramaturgia sin texto, y textos dramáticos sin palabras” (p. 91). Entonces, el texto no es la dramaturgia

de una puesta en escena o de una obra en sí; el texto literario puede existir en diálogo con otros, es uno de los múltiples elementos que traman la dramaturgia, o no.

En esta misma corriente, José Antonio Sánchez (2010) en su texto *Dramaturgia en el campo expandido* dice lo siguiente: “Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama” (p. 1). O sea que el teatro es el lugar del espectador y la presentación; asimismo, de la actuación, le pertenece a la performance y a los operadores; y es el lugar también de los actores; el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto, y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a la crítica y transformación.

Todos esos apuntes arrojan nuevas preguntas de trabajo. ¿En qué consiste esta dramaturgia si no es el texto de la obra o este texto escrito por un dramaturgo en el sentido clásico del término? ¿Acaso el dramaturgo no plantea ya una dramaturgia cuando escribe el texto de la obra? Con la propia práctica se evidencian que el texto antecedente a la escena (que aquí no existió), no es fundamental para que ella acontezca. La dramaturgia, puede resolverse, es el proceso, es el entramado que existe, para que se dé una puesta en escena; para ello, para reconocer y saber qué es la dramaturgia se pondrá un ejemplo de Barba, que está en su libro ya antes mencionando, que dice: “Dramaturgia, entonces, era un término semejante a anatomía; un modo de trabajar prácticamente no solo sobre el organismo en su complejidad, sino sobre sus diversos órganos y estratos” (p. 37). Se podría decir que la dramaturgia es el cocido, la preparación de una puesta en escena, de un espectáculo en sí, entonces cuando hablamos de dramaturgia no hablamos de un texto; sino en el tejido de

acciones, de un hilo conductor como Barba (2010), refiere que: “La dramaturgia es un hilo narrativo horizontal que mantiene unido a ese manojito de perlas de vidrio que es un espectáculo” (p. 36). La dramaturgia en este sentido, es la creación de una compleja red de hilos, en lugar de uniones simples, es también una manera de pensar, una tendencia a desencadenar con toda libertad un proceso de asociaciones y de mezclar, consciente o incidentalmente, hechos y componentes preestablecidos para revolverlos.

Por lo que dramaturgia es el entretejer, el pensar de una puesta en escena, como Danan (2012), expone que: “Hay dramaturgia desde el momento en que en el contacto, actual o anticipado, con la escena, un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos” (p. 35). Se comienza a fusionar, diferentes elementos, para que puedan entrar en relación y generar un diálogo en el espacio y en la escena, es así; que se comienza a entender a la dramaturgia como la partitura, bitácora, guiones de la puesta en escena o espectáculo como Sánchez (2010) refiere en su texto que: “Comenzaron a funcionar entonces nuevos conceptos de dramaturgia entendidos como partituras, libretos, guiones, composiciones, narraciones, etc”. (p. 2).

Un ejemplo, muy claro es el que Barba propone en el mismo libro antes citado. Dice: “El proceso en el cual interactúa una pluralidad de dramaturgias es semejante a la preparación de un perfume” (Íbid, p. 292). Cómo es posible notar, ahí se enfatiza que la dramaturgia está constituida por materialidades que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo como: texto, cuerpo, sonoridad e iluminación entre otros los cuales se ponen en juego de saber qué es lo que se necesita, para que este perfume-escena, pueda despertar los sentidos del espectador y producir un pensamiento, es como Danan (2012) en su libro da un ejemplo al texto como material, que dice:

El texto considerado como material, en su propia materialidad, sin duda puede hacerse entender mediante un mínimo ejercicio de interpretación. El texto de una obra de teatro, al estar constituido también, en adición, por aquellas categorías dramáticas que requieren ser actualizadas sobre el escenario, exige de su puesta en escena, es decir, de las decisiones que dependen necesariamente de una interpretación (p. 41).

De una interpretación que no tiene que ser impuesta, sino que puede estar abierta a la pluralidad de sentidos, en el material que se produce, cambios, mutaciones, para plasmar, fundir, multiplicar y en consecuencia subvertir las relaciones que mano a mano afloran durante los ensayos. Por lo que, se podría decir que la dramaturgia se presenta como un entramado y un entretelar de hilos conductores para la generación o creación de la puesta en escena, que desemboca en un encadenamiento de diferentes núcleos de materialidades. Materialidades en relación y en contraste de sus particularidades de cada una va dotado de su propia lógica y de su peculiar manera de manifestar su vida, en escena su sentido.

1.3 De la dramaturgia sonora hacia una práctica teatral posdramática

Como se menciona en párrafos precedentes la dramaturgia sonora, en términos sencillos, es la ordenadora de sonoridades, pero al entrar en la construcción de esta -al mismo tiempo- se está gestando una nueva forma o una nueva manera diferente de hacer, el quehacer teatralconvencional. Es decir, se da un giro a la construcción de la puesta en escena porque se desplaza la tradición en donde el texto es la autoridad, a volverse una alteridad, como los otros tantos elementos que la conforman. El montaje de *Entre-Nos* se está construyendo a partir de la dramaturgia sonora y esto resuena y se enmarca en lógicas que están abrazadas a la práctica posdramática que, a su vez, se vuelve visible en el

engranaje total articulador de la construcción de la puesta en escena. Es importante reconocer que la dramaturgia sonora no está como autoridad dentro del proceso, sino que opera como un gran bajo continuo. Además, que no existe autónomamente, sino que, como se refirió en subcapítulos precedentes, se engarza con la imagen, lo táctil, el espacio etc, formando así un engranaje de varias capas que se traslapan entre ellas. Así, es posible ver la des-jerarquización presente, propia de la práctica posdramática, que se distancia de la hegemonía del quehacer teatro dramático-convencional.

El teatro posdramático como práctica teatral de la labor escénica rompe con la jerarquía del teatro convencional, dominado por el quehacer textual-visual, en donde cada elemento tenía un posicionamiento que no le era permitido abrir a otras posibilidades de encuentro con la creación. Ya que la puesta en escena dramática ha insistido en la ordenación fija y firme de caracteres jerárquicos de cada uno de los elementos que componen la representación, y es aquí donde la práctica escénica o práctica teatral posdramática comienza a romper con la jerarquía convencional para comenzar a construir una horizontalidad y multiplicidad que denotan en una des-jerarquización de los componentes –y, o- elementos que componen la puesta en escena para una nueva creación en el ámbito de la práctica. Como Hans-Thies Lehmann dice en su texto *Teatro posdramático* que:

Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquización de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la supra-ordenación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad. De este modo, en el teatro

posdramático los elementos no se entrelazan de forma unívoca mediante la *parataxis*. (Lehmann, 2013, p. 150)

Por lo que en el teatro posdramático se comienza a entretejer materialidades diversas puestas en relación de una des-jerarquización, donde cada elemento posee y tiene la misma importancia que el resto de las materialidades heterogéneas que se cruzan y dialogan, para generar una experiencia al espectador. La experiencia que está latente dentro de la construcción de la práctica teatral de la puesta de *Entre-Nos*, en su manera de construcción y el quehacer de la práctica teatral posdramática permite al espectador activar todos sus sentidos, al momento de entrar a la puesta en escena de *Entre-Nos*, la cual está produciendo ideas y pensamientos, que no están ligados únicamente al hecho de la contemplación.

Ya que la escena dice algo y piensa algo, deviene en un ser autónomo que produce un acontecimiento de pensamiento y puede recorrer por algunas verdades-contextos, como varios autores como Alain Badiou y Jorge Dubatti lo afirman, la práctica teatral posdramática mediante el agenciamiento de materialidades diversas puestas en relación, genera una narración, convirtiéndose en un lugar de pulsaciones de ideas y de pensamientos, que articulan la escena y esta a su vez, comienza a tener vitalidad y generar sentido. Todo esto provoca que el espectador de la práctica teatral posdramática salga pensativo, aturdido, sorprendido y no portador de un significado fijo. Esto, porque ha encontrado ideas-pensamientos que resuenan con su cuerpo, con sus sentidos, más que con su intelecto racionalista. Como Cornago (2006) en su texto *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación* menciona que: “El teatro posdramático nos está hablando finalmente de una experiencia, de una experiencia emocional que entra a través de los

sentidos, de manera inmediata, y que solo se hace posible mediante el acto de compartir un espacio y un tiempo” (p. 19, 20). Por lo que, en la práctica escénica el espectador explorara sus sentidos y la experiencia en colectivo—comunidad con los demás espectadores. Sin embargo, cada una de estas experiencias, es única, singular y desde ahí, puede ser múltiple.

El espacio-tiempo en el cual se produce la práctica teatral posdramática da pie al surgimiento de un lugar de tensión de las relaciones de las materialidades que comienzan a producir nuevas formas y nuevas maneras de expresar las ideas-pensamientos que se están gestando en la escena, como Lehmann (2013) explica en su libro:

En la práctica teatral posdramática: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica (danza, teatro narrativo, performance ...) en la que todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado y apremian a una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo. La consecuencia es un cambio de actitud por parte del espectador. En la hermenéutica psicoanalítica se habla de una *atención sostenida equitativamente*. Freud eligió este término para caracterizar, el modo en que el analista escucha lo analizado. Todo consiste aquí en *no comprender inmediatamente*. La percepción debe más bien mantenerse abierta a las conexiones, correspondencias y pistas en los momentos más inesperados; de este modo, lo dicho anteriormente puede aparecer bajo una luz; completamente nueva. (p. 151, 152)

La práctica teatral posdramática, es decir, no necesariamente tiene que producir una lectura inmediata de lo que los espectadores perciben en ese momento, sino que permite que comience a tener una resonancia con lo que se vive del momento —la experiencia- de lo

que ha dejado la práctica teatral posdramática en el observador y en el caso de la puesta en escena de *Entre-Nos* –de los espectadores-operadores de la puesta-. Como Lehmann (2013) dice en su libro que: “De tal modo, el espectador del teatro posdramático no es apremiado a procesar lo percibido de modo instantáneo, sino a almacenar y aplazar las impresiones de sentido mediante una *atención sostenida equitativamente*” (p. 152).

Capítulo 2.

De la exploración sonora con materiales diversos hacia la creación de un dispositivo multisensorial-experiencial

2.1 Explorar elementos diversos para la apertura a un campo multisensorial

Como se menciona en el capítulo anterior, desde la exploración material se desplegó una exploración sonora que empezó a resonar con la pregunta de investigación en ¿Cómo generar una dramaturgia sonora con elementos áridos-granulados para generar una corporalidad distinta a la cotidiana? Y dichas materialidades exploradas desde su sonoridad comenzaron a ser relacionadas por una dramaturgia sonora que llegó a ordenar y a realizar el ensamblaje/tejido, de la puesta en escena para generar una experiencia al espectador de un mundo o campo sonoro. Además, el ensamblaje de la puesta en escena tiene un engranaje posdramático que no fue buscado, sino que devino por la des-jerarquización del ensamble escénico, que habitualmente se configura desde un lugar textocéntrico en las puestas en escena más convencionales. Este engranaje posdramático permitió hallar una alteridad de diferentes maneras, formas y modos de realizar el quehacer escénico. Como Lehmann (2013) menciona en su texto acerca de los lugares no jerárquicos en la construcción de la puesta en escena:

De modo parecido puede constatarse repetidamente un uso de los signos no jerárquico que apunta a una percepción sinestésica y se contrapone a la jerarquía establecida, en cuya cima se hallan el lenguaje, la dicción y la gestualidad y en la cual las cualidades visuales, como la experiencia de un espacio arquitectónico, si es que entran en juego, figuran como aspectos subordinados. (p. 150, 151)

Y es esta des-jerarquización que la práctica teatral posdramática ofrece la que permitió una apertura y una búsqueda a un campo sensorial, donde los sentidos del espectador-operador sean quienes le permitan articular el pensamiento y sentido que se está produciendo en la puesta, mientras el espectador-operador co-habita con las materialidades-sonoras y él también siendo participe de procedimientos para la construcción de materialidades-sonoras.

Pero antes de adentrarse a una exploración con elementos diversos para encontrar un campo multisensorial es importante un calentamiento del cuerpo del intérprete-operador, para poder tener una mejor percepción de lo que va a buscar y de lo que va a percibir, por ende, el calentamiento en este apartado, está dedicado a movimientos desde la articulación, pero con dos variantes. Se implementan dos cualidades de movimientos al calentamiento anterior: saltos y latigueos, estas nuevas cualidades de movimiento ayudaron a encontrar un estado del cuerpo diferente.

Un cuerpo atento y abierto a la percepción se consiguió después del calentamiento ya que en el calentamiento los movimientos que se emplearon eran rápidos y en stacatto no se tenía pausas ni respiraciones, se evitó casi por completo ocupar estas cualidades. Estas dos cualidades se los reservaron para la exploración sensorial, donde el cuerpo del intérprete al estar en un estado activo. El simple caminar respirando pausado, la percepción del cuerpo del intérprete cambia o al entrar en contacto con cualquier otro elemento.

En el calentamiento se intentó encontrar más un estado corporal que en buscar premisas para crear una partitura de acciones, ya que, al encontrar un cuerpo se pensaba que iba a ser más factible descubrir sensaciones con los elementos. Pero aquí una gran

pregunta surge ¿qué elementos diversos se pueden ocupar para crear un campo multisensorial? En ese instante aún no estaba claro con qué elementos trabajar, qué elementos serían escogidos para generar la experiencia al espectador-operador.

Pero el entrar en crisis es donde sale un material que acompañó y permitió una sistematización de los avances que se realizaron desde el comienzo de la exploración sonora, el cual es el diario de trabajo. El diario de trabajo como una bitácora de recopilación de información, de materialidades que poseía una sistematización de la indagación sonora, permitieron conducir a saber que elementos diversos ocupar y es allí donde se decidió ocupar los elementos que se ocuparon en la exploración sonora, ya sean estos elementos técnicos o no.

Es así como el elemento agua entra al campo de la exploración sensorial, dejando de ser un elemento que solo se ocupó para hacer visibles las huellas de los pies con arena del intérprete-operador en el piso, para entrar en el montaje como un elemento de estimulación de sensaciones. Estas sensaciones que se exploraron con el agua no son para el intérprete, es decir, el trabajo que se está haciendo en la exploración sensorial es para el otro, se está trabajando para el otro. El intérprete solamente está prestando su cuerpo para poder identificar qué sensaciones pueden despertar los sentidos del espectador, en el momento de que él entre a la puesta. El espectador dejará de ser un observador y pasará a ser un invitado a la experimentación de sensaciones mediante la experiencia de co-habitar la puesta en escena.

Entonces, en la exploración sensorial el elemento agua fue indagado por la parte inferior del cuerpo (pies) percibiendo qué sensaciones se evocan al estar en contacto con el

elemento, y es en esa exploración con los pies donde se encontró sensaciones de: frío, encierro y fragilidad. Pero era notorio que estas sensaciones fueron conseguidas por un calentamiento previo, ahora bien, como esas sensaciones podrían ser reproducidas por el espectador-operador o generar una aproximación de esas sensaciones al entrar en contacto con el elemento, por lo que, en el proceso creativo brota la necesidad de potencializar más la percepción de esas sensaciones para el espectador-operador, y en ese momento surgen unas preguntas en ¿cómo amplificar la percepción de esas sensaciones? ¿Cómo generar una forma o manera eficaz y precisa de entrar sensiblemente en contacto con el elemento?

Estas preguntas comenzaron a resonar muy fuerte en la exploración sensorial en cómo hacer que el espectador-operador tenga una aproximación de apertura de su sentir con las sensaciones antes mencionadas. En las sensaciones del encierro y fragilidad se comenzó a trabajar y buscar una salida en cómo ofrecer esas sensaciones al espectador-operador al momento de entrar a la puesta, y al ir probando cosas con el cuerpo del intérprete-operador en meterlo en un encierro en un espacio oscuro, el intérprete-operador perdió su orientación, es decir, el intérprete-operador no sabía en qué lugar del espacio se encontraba y al pedirle que camine hacia el elemento su percepción se amplió, todos sus sentidos estaban despiertos en ese instante y aunque el intérprete-operador pisara o no el agua, sus otros sentidos estaban atentos para no hacerse daño.

Por lo que en la indagación sensorial se encuentra un estado de vulnerabilidad y fragilidad al estar en un espacio oscuro y al tener bloqueado su sentido de la vista. Con esto se pudo conseguir aproximaciones de las sensaciones antes mencionadas, por lo que, el espectador-operador va a entrar a la puesta en escena con los ojos cerrados ya que al tener bloqueado su sentido visual será más perceptible a las sensaciones que se busca que sienta,

al entrar en contacto con el elemento agua como: frío, encierro, vulnerabilidad y fragilidad que se logró gracias a un espacio oscuro. Entonces se toma la decisión de que la entrada del espectador-operador a la puesta en escena, tendría que entrar descalzo, cerrado los ojos y con un espacio en oscuras. En el espacio oscuro era evidente que el espectador-operador iba a tener un riesgo y un temor a lo desconocido (desubicación espacial), ya que al quitarle su sentido de la vista al inicio de la puesta, él no va estar aplicando su lógica ocular-centrista convencional, sino que él va a estar operando con su sentido táctil al entrar al terreno de lo desconocido-oscuro. Por este motivo, se decidió que el espectador-operador tendría que ser guiado por una persona externa a la puesta, es decir, un guía, un anfitrión que invita al espectador-operador a ser partícipe de la puesta en escena.

En esta indagación se revisó el diario de trabajo nuevamente para encontrar y sacar un segundo elemento para la exploración sensorial, para que sea un nexo con el anterior elemento en las sensaciones que se producen al entrar en contacto. Se introduce la arena para la exploración y aunque la arena es el elemento activador de toda la exploración sonora también cumplirá con el papel de elemento activador de sensaciones para el espectador-operador en el campo multisensorial. La arena se planteó como una especie de contraparte, de las sensaciones que produce el agua, por ello el intérprete-operador comenzó una indagación con la arena con los ojos cerrados para tener una percepción similar a la del espectador-operador. El intérprete-operador percibirá que pasa con su cuerpo y su sentir al momento de que está en contacto con la arena, pero el intérprete-operador no entra solo a la indagación con la arena, sino que entra acompañado del elemento agua y al entrar con otro elemento el intérprete-operador percibe de manera diferente la arena. De la exploración sensorial con la arena se extraen sensaciones como:

placer, dolor y una especie de fragmentación (esta sensación de fragmentación es como una especie de un deshacer del cuerpo, es decir, al momento de que la planta del pie entra en contacto con la arena, los granos de arena se adhieren a la planta del pie y al ir caminando estos granos se van desprendiendo y da la sensación de que el cuerpo se estuviera disolviendo o deshaciendo).

Al estar en la exploración sensorial con elementos diversos, en la investigación se comienza a analizar y pensar en la exploración sonora como eje transversal que también articula sensibilidad, la cual está latente en el co-habitar del espectador-operador, es decir, todas las materialidades-sonoras también están articulando una sensación mediante el transitar de los espectadores-operadores en la puesta en escena de *Entre-Nos*. Todas las materialidades y procedimientos que conforman la puesta como: sonoras, imagen-sonoras, polifonías, cuerpos, imágenes y elementos que producen sensación, están abriendo y dando paso a un campo multisensorial, es decir, a una percepción de múltiples sensaciones que permitan articular un sentido mediante el sentir del espectador-operador, de su experiencia en el transitar de la puesta, por medio de los sentidos.

En el campo multisensorial, cada experiencia sensorial tiene una singularidad, según a qué sentido se desea incitar, para abrir el diálogo entre obra-espectador, que se da mediante la experiencia del transitar por un mecanismo (contenedor de los estímulos sensoriales) que permitió activar y producir sensaciones. Para lo cual, a continuación se realizó un desglose de cada una de las experiencias sensoriales para poder explicarlas mejor.

2.2 Desglose de las experiencias del campo multisensorial

2.2.1 Experiencia sensorial visual

El sentido que se construye a partir de la experiencia visual es mediante las materialidades que están vibrando en el mirar del espectador–operador, en como una imagen puede desembocar en un sinfín de aperturas de sentido, pero este sentido no se produce en un común de todos que lo observan, sino es un sentido que se abre mediante la particularidad de cada individuo, al experimentar cada materialidad visual de la puesta en escena.

Materialidades de la experiencia sensorial visual:

1. Imágenes proyectadas: Fragmentos de la puesta en escena en imágenes que están al comienzo de la puesta en un pequeño cuarto oscuro, que están siendo proyectadas con una inclinación de 60 grados.
2. Imagen-sonora: Proyección de textos en lengua alemana. Estos textos son una traducción del texto escrito en español.
3. Indicaciones: Premisas que se les da a los espectadores-operadores mediante la proyección para realizar procedimientos para la construcción de materialidades - polifonía-.
4. Cuerpo-proyección: El cuerpo del intérprete-operador sumergido en la pantalla generando movimientos en stacatto con la parte inferior de su cuerpo y su parte superior se encuentra inmóvil.
5. Imagen en movimiento: El intérprete-operador realiza una figura rectangular con un chorro de arena que va dibujando la figura en el piso hasta que llega al espacio

donde su cuerpo es bañado por un chorro de arena con un caudal mayor que cae del techo.

Estas materialidades visuales provocan e incitan a la mirada del espectador-operador a diferentes posibilidades de sensaciones en donde cada individuo experimentara entre el placer y la angustia, el asco y el gozo entre otros. Las sensaciones que se mencionan no necesariamente, el espectador-operador está ligado a sentir sino que el sentir del operador dará paso a la apertura de estas o diversas sensaciones para la construcción del sentido en el espectador, como Jean Frédéric Chevallier (2011) sostiene que: “una vez que da sentido, una vez que la experiencia sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar” (p. 75). Por lo que el individuo, al co-habitar la escena, va a ir descubriendo mediante el sentido de la vista el sentido-pensamiento de la escena que lo desconcierta, que lo cuestione para luego encontrarse mediante su sentir el sentido.

Además, un punto importante en la experiencia sensorial visual, es que la mayoría de las materialidades-visuales de la puesta se dan por la tecnología, es decir por la medialidad. Es la medialidad que permite al espectador-operador encontrar un sentido al observar las imágenes que resuenan con la memoria de él, por ejemplo: en cómo una lengua en idioma alemán suena -en su entonación y pronunciación en lo visual-. El sonido en la imagen se da mediante el recuerdo y la memoria de esa lengua en cómo suena, en este caso, la imagen genera ese sentido del sonido a la imagen, por el extrañamiento y distanciamiento del sonido, que permite a lo visual encontrar un medio para producir sentido por la activación de la memoria del observador.

2.2.2 Experiencia sensorial táctil

La percepción y el mirar a través de los sentidos permite una nueva visualidad –una forma diferente de observar- donde el participante de la escena, se dé la oportunidad de sentir con las partes de su cuerpo. El tacto comienza a deshacer y a crear maneras de sentir. Como Pallasmaa (2006), refiere sobre el tacto que:

Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo. (p. 43)

Es decir, el sentir con la percepción de cada partícula del ser (piel) las sensaciones que habitan la escena, permitieran al espectador-operador experimentar sensaciones diferentes a las cuales está acostumbrado a sentir. Se siente con el cuerpo y a través del cuerpo, con el roce de materialidades que despiertan un sentido a cada espectador-operador en su cotidianidad, en sus recuerdos, que se van pulsando un pensamiento. Pallasmaa acota lo siguiente en la relación íntima que existe entre el ser y su cotidianidad con respecto al mirar del tacto:

El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia. Durante experiencias emocionales abrumadoras tendemos a cerrar el sentido distanciante de la vista; cerramos los ojos cuando soñamos, cuando escuchamos música o acariciamos a nuestros seres queridos. (Pallasmaa, 2006, p. 47)

A continuación, se describe la experiencia sensorial táctil que se ha conjugado para este proceso de montajes, los materiales y las acciones que derivan de su relación:

1. Transitar espacios: El espectador-operador camina por la puesta en escena con los pies descalzos y con los ojos cerrados, donde en determinados espacios se encuentran elementos que despertarán ciertos estímulos en él. El primer estímulo es el elemento agua que al tocarlo se busca una posibilidad de sensaciones entre frío y fragilidad. En el segundo espacio se encuentra el estímulo del elemento arena, en donde se busca sensaciones entre gozo y dolor, al estar en contacto con el elemento.
2. Vibraciones: Las vibraciones son el producto del rebote de la experiencia táctil que se genera para el espectador-operador con golpes en el piso y granos de arena. Primero se producen golpes fuertes y suaves en el piso, para que el espectador-operador perciba las vibraciones por sus pies, para que luego continúe las vibraciones por todo su cuerpo, después se activan los granos de arena los cuales se los emplea como una ventisca, para que toque ciertas partes del cuerpo del operador y que sea placentero sentir o no, el roce y tocar que existe entre la arena y la piel del espectador-operador.

Las materialidades, exploradas desde lo táctil, permiten encontrar una experiencia de agudeza en lo sutil, en la manera de construcción del sentir; es decir, el sentido que se va construyendo con las sensaciones del roce de los elementos: agua y arena, permite a los espectadores-operadores un sinfín de aperturas de mundos posibles. Pero estos mundos posibles se dan por el mismo hecho de que el espectador-operador entra en un no-sentido (no hay un sentido determinado de un significante puramente sensorial) sino de un sentido que se siente. Es decir, este sentido del puro tacto de la experiencia sensorial táctil da paso

para que aparezca múltiples vías de sentidos, ya que el espectador-operador al entrar a la puesta en escena con los ojos cerrados y con los pies descalzos se enfrenta a un mundo desconocido del cual no tiene una relación, pero al estar en contacto con ciertas materialidades perse y al comenzar a relacionarse con las mismas, se genera una activación del sentido táctil y por ende, en relaciones táctiles (espectador-materialidades) dando apertura al sentido por el sentir de la experiencia táctil, que va a permitir que a lo largo del peregrinaje de la puesta en escena el espectador-operador construya su sentido.

2.2.3 Experiencia sensorial sonora

La activación de los sentidos da paso a un guiar para dejarse guiar. Es decir, la experiencia que deja el sonido al espectador-operador en un compartir, en un encuentro de cuerpos que suenan y hacen sonar. Las materialidades abordadas desde su reconocimiento sonoro (material explicado en el capítulo anterior) despiertan sensaciones y estas sensaciones construyen un sentido en el espectador-operador e igualmente los procedimientos que realizan los espectadores-operadores al entrar en el habitar de la puesta en escena generan materialidades-sonoras.

Materialidades y procedimientos de la experiencia sensorial sonora:

1. Audios: Sonidos pregrabados con los elementos ocupados en la puesta (arena, viento, agua y sal en grano) con tonalidades altas, medias y bajas.
2. Sonidos de elementos: Procedimiento realizado por los espectadores-operadores al momento de pisar los espacios de agua y arena con los pies descalzos que están distribuidos en el espacio de la puesta.

3. Bombo: Diferentes sonidos arrítmicos que son realizados con golpes fuertes y suaves al golpear el bombo.
4. Lengua aymara: Texto dicho por el intérprete-operador en la lengua aymara con diferentes matices: susurros, voz fuerte, voz débil, voz en repetición, pausas.
5. Polifonía: Procedimiento realizado por los espectadores-operadores para crear la materialidad polifónica donde cada uno de ellos dirá un fragmento de texto de acuerdo al número que la proyección les indique.

Estas materialidades y procesos permiten encontrar una nueva posibilidad con el sentir auditivo, ya que no es solo un mero complemento de algo, sino que todo el tejido sonoro permite una forma diferente del sentir experiencial en donde se están activando los sentidos que los espectadores no los ocupaban, o bueno no los ponían en práctica de esta otra manera. El sentido-pensamiento que se despierta es una resonancia compartida, ya que tanto la escena como el espectador-operador son materialidades activadoras de sonido.

Todas estas experiencias producen un sentido. Todo este sentido-pensamiento que se produce en la escena es mediante las relaciones que están latiendo entre obra-espectador (dispositivo-operador) que abre un nuevo mundo, por la supresión de fronteras genéricas (danza, teatro, música, video) para crear una nueva forma de construcción del quehacer escénico. Como Jorge Dubatti (2008) refiere en las relaciones que se tejen a partir de los sentidos para el convivio:

Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir -de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente-, la poíesis no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación

por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). (p.26)

Con lo que sucede con la puesta en escena de *Entre-Nos* que debido a la relación que existe entre lo tecnológico-sensorial-sonoro-escénico permite crear un dispositivo performático que resuena con el espectador en la manera de cómo se observa a partir de los sentidos, de esas vibraciones, de esas sensaciones que pasan por todo el cuerpo al momento en que se transita por la escena. Como Jean Luc Nancy (2007) refiere que:

el sentido es en primer lugar el rebote del sonido, un rebote coextendido a todo el pliegue/ despliegue de la presencia y del presente que hace o abre lo sensible como tal, y que abre en él el exponente sonoro: el apartamiento vibrante de un sentido que se lo entienda. (p. 61-62)

En este sentido la puesta en escena de *Entre-Nos* es un lugar de encuentro donde el espectador-operador se enfrenta ante un mecanismo completándolo y volviéndose parte de él, llenándose de ideas-sensaciones-pensamientos que salen de su manera de mirar-observar la escena, respondiendo a esa idea generada por una inquietud o por pulsaciones que resuenan en el participante por la interactividad de la misma, ya que la escena piensa entre la vida y la muerte, entre el deseo y el no-deseo entre diferentes mundos y creando un finito de mundos posibles, –sentidos-. Como Nancy (1993) sostiene, parafraseándolo, producir sentido consiste en articular entre ellos los diferentes hilos sensoriales que experimentamos; es decir, en operar la “articulación diferencial de singularidades que hacen sentido al articularse” (p. 126).

Toda la experiencia multisensorial de la puesta en escena es generada por relaciones entre el cuerpo del espectador-operator y los cuerpos de los materialidades de la puesta en escena que despiertan sentidos de manera general, pero también de manera singular, donde cada espectador-operator mediante el recorrido que realiza por la puesta irá activando diferentes vías de sentidos, ya que, el sentido encadena e hila diferentes vías de conducto del pensamiento para crear un vínculo entre la obra y el espectador-operator. Como Nancy en su libro *El sentido del mundo* menciona la manera de operación del sentido en sus múltiples capas:

El sentido de la palabra 'sentido' atraviesa los cinco sentidos, el sentido direccional, el sentido común, el sentido semántico, el sentido oracular, el sentimiento, el sentido moral, el sentido práctico, el sentido estético, hasta aquello que hace que sean posibles todos estos sentidos y todos estos sentidos de 'sentido', su comunidad y su disparidad, y que no es sentido en ninguno de estos sentidos, sino en el sentido de lo que viene al sentido. Desde el tacto, desde el 'simple' contacto mismo de dos cosas (desde que hay cosas, hay muchas cosas, y hay el ser-a de una cosa a la otra), hasta la significancia general, absoluta, de un mundo en tanto mundo, una sola venida, la misma, nunca idéntica, presentando (se) o pre-sintiendo (se) un solo sentido, es decir difiriéndose (se) en su verdad misma. La significancia diferente. (Nancy, 1993, p. 17)

2.3 El dispositivo como red y contenedor de las experiencias del campo

multisensoriales

Las experiencias sensoriales que se mencionan en párrafos precedentes fueron ordenadas en el espacio por un mecanismo que las contuvo y acogió en una red de conexiones. Este mecanismo es el dispositivo que dio orden a la multiplicidad de materialidades que aparecieron y que se fueron superponiendo en la construcción de la puesta en escena, ya que este articula y encuentra conexiones entre elementos heterogéneos para organizarlos en un espacio dado, con unos efectos de sentido en el receptor – espectador-operator-. ¿Pero qué es el dispositivo? El dispositivo es un artefacto (una red que realiza conexiones entre elementos heterogéneos) que opera desde el lugar del poder hegemónico como un ordenador, que lo controla todo. Como Giorgio Agamben (2011) refiere, citando a Foucault de una entrevista de 1997:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas

en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault, *Dits et écrits*, vol. iii, pp. 229 y ss). (p. 250)

El dispositivo genera un vínculo de conexiones (una red) donde cada participante puede reorganizar la manera de relacionarse a través de los sentidos en como toca, en cómo transita, en cómo se despiertan los sentidos (del espectador-operador) al sentir cómo cada elemento heterogéneo de la puesta en escena provoca el sentido y lo revierte, volviendo al espectador-operador activador de esa dramaturgia. Pero todo esto se logra gracias a la profanación que se da al dispositivo, ya que si no se lo profana, el dispositivo siempre estará articulando desde el lugar hegemónico del poder. Como Agamben (2011), refiere que:

llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente

incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar. (p. 257, 258)

Es por ello, que cuando se habla de la profanación del dispositivo no se menciona que hay que construirlo desde cero, sino que el agenciamiento no sea desde los modos convencionales, y así el dispositivo podrá abrir otros sentires y otros sentidos. Eso provocará que no haya control de la subjetividad, sino la apertura a unas maneras de expresión de la subjetividad inusitadas, para generar nuevas formas y modos de operación que permitan a los espectadores-operadores de la escena sentir y experimentar una forma diferente a la habitual, donde ya no exista el poder hegemónico del dispositivo, de una forma de operarlo, sino que exista un sinfín de posibilidades de modos de operación que permitan el nacimiento de un contradispositivo que reagrupe y reconfigure nuevas formas de relación entre la puesta en escena y el espectador-operador. Como Agamben (2011) refiere de la profanación:

El dispositivo que echa a andar y que norma la separación es el sacrificio: este último marca –en cada caso– el pasaje de lo profano a lo sagrado, de la esfera de los hombres a la esfera de los dioses, a través de una serie de rituales minuciosos que varían en función de la diversidad de las culturas, de los cuales Hubert y Gauss han efectuado el inventario. La cesura que separa las dos esferas es esencial, como esencial es el pasaje que la víctima debe transitar en un sentido u otro. Aquello que ha sido separado por el rito puede restituirse por el propio rito a la esfera profana. La profanación es el contradispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio hubo separado y dividido. (p. 260, 261)

Así, el dispositivo tendrá nuevas formas de reagrupar y de ordenar los diferentes elementos heterogéneos en una red de conexión infinita, como Sánchez (2016) menciona en *Dispositivos poéticos III* que: “El concepto de dispositivo ofrece a los artistas la posibilidad de retirarse de la antigua jerarquía y evitar de un modo efectivo la figura autoritaria”. Por lo que, la des-jerarquización logocéntrica del poder hegemónico del dispositivo, da paso a la construcción de diferentes maneras y formas de hacer el quehacer escénico y esto deviene a la creación de un contradispositivo.

El contradispositivo (es un dispositivo que ya no solo el rige por el lugar del poder sino que da paso a que otras materialidades que tomen el control y así crear un diálogo con todos los elementos de la escena donde ya no existe ninguna subordinación) permitió a las experiencias del campo multisensorial generar sentidos, al momento de su contacto con el espectador-operador (su piel) en su sentir singular e individual en la alteridad de cada experiencia sensorial.

Por lo que, el contradispositivo (o también llamado dispositivo poético) es un conjunto, que da cuenta de unas estrategias que forman relaciones de las fuerzas, que sostienen tipos de saber y poder, donde cada participante del dispositivo poético podrá generar un vínculo conector de sentido por su particular singularidad de observación y mirar el mundo, con diferentes vías de conexión por la red que se crea entre elementos heterogéneos que conforman el dispositivo poético y el transitar del espectador-operador por mecanismo.

El espectador-operador de la puesta de *Entre-Nos* ya no solo está en el lugar de la contemplación sino en el lugar de la articulación y producción de un sentido-pensamiento.

Como José A. Sánchez (2016) menciona en *Dispositivos poéticos III* que:

Entrar al dispositivo permite a los participantes discutir cuestiones políticas sin comprometerse individualmente en el complejo proceso de asociarse a un sindicato o un partido político. O en otros casos, les permite experimentar por medio del movimiento y la acción procesos de organización colectiva a articulación de sujetos políticos.

Capítulo 3.

De espectadores y de intérprete a operadores de la escena

3.1 El espectador-operador

En las nuevas prácticas contemporáneas el espectador ya no solo está para mirar un hecho escénico, sino que está para ser invitado a ser partícipe de la escena. Es por ello que el teatro requiere de espectadores que sean participantes activos, que elaboren traducciones para construir su propio sentido, y hacer de ello, su propia historia, narración, entendimiento, es decir; es necesario una comunidad emancipada, donde los espectadores sean una comunidad de narradores y de traductores. Como Jacques Rancière (2010) en su texto *El espectador emancipado*, nos presenta la problemática que existe en el teatro que dice:

el teatro es una cosa absolutamente mala, una escena de ilusión y de pasividad que es preciso suprimir en beneficio de lo que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber. Es la conclusión formulada ya por Platón: el teatro es el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver a unos hombres que sufren. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la del deseo y del sufrimiento, es decir, de la división de sí que resulta de la ignorancia. (p. 10, 11).

Por ello, se hace urgente un teatro sin espectadores, en la lógica convencional del término. Urge que los participantes comiencen a generar su propio discurso en contacto con el pensamiento que se está gestando de la puesta en escena, en el que se conviertan en

participantes activos en lugar de ser participantes pasivos de la escena. Es por ello que se recurre a Rancière (2010), quien menciona que:

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquélla implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, de la que los espectáculos que se revisten de ese nombre no ofrecen sino una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. (p. 11)

Es decir, el espectador tiene que estar en acción (un espectador pensante que cuestione, cree y dialogue con su sentido-pensamiento individual). El espectador debe ser sustraído a la posición de un observador-pensante que examina e interroga la puesta en escena con toda tranquilidad de la cual está vivenciando, y así ser, despojado del lugar hegemónico del teatro (este lugar logocéntrico del poder visual donde el espectador es solo un ocupante más de un puesto vacío). Es por ello, que el teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria, por

lo tanto, el teatro y el espectador tienen que ser emancipados, cómo Rancière (2010) indica en su libro que:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. (p. 19).

Esto comienza cuando se comprende que observar/operar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de imposiciones del teatro al espectador. El espectador pasa a ser partícipe de la escena, en tanto a su construcción como a su disfrute en el desarrollo de la puesta, porque el espectador no solo está invitado a ver sino también a hacer parte de la puesta. Como Chevallier (2011) menciona que:

Hay que entender que el invitado es también la persona invitada a hacer. El verbo “invitar” implica un “excitar a”: el sol invita a salir, un buen guiso combinado con un buen vino invita a hablar. El anfitrión de la cena hace todo lo posible para que el invitado pase de asistir al hacer. Y un hacer que consiste, en el caso del teatro, no en correr a comprar una Coca-Cola sino en estar presente y mirar -dirigiendo la mirada, añadía García, hacia lo que no se acostumbra mirar, es decir: estar presente a lo que se ve-. He aquí, hoy en día, una condición sine qua non para que el acontecer teatral siga su curso: que el espectador esté presente a lo que ve. (p. 13, 14)

Es por ello que el espectador al emanciparse de su faceta de espectador pasivo, pasa a ser un espectador activo (un espectador-operador) de la escena, al participar de la puesta en escena de *Entre-Nos* deja a un lado su estado pasivo, como Pavis (2016) refiere en su

texto que: “La participación es la del espectador, quien al tomar parte en la elaboración del acontecimiento escénico o social, abandona precisamente su estatus de espectador supuestamente pasivo” (p. 224). Es así, que el espectador se transforma en un operador de la escena porque tendrá otras posibilidades de encuentro con la escena y tendrá una oportunidad de actuar y construir su sentido al momento de observar/operar la puesta en escena.

Por lo tanto, el espectador-operador observa, selecciona, compara, interpreta, siente, analiza lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios. Los operadores (espectadores) ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio pensamiento, tal y como lo hacen a su manera actores, dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performers. Un claro ejemplo propone Rancière (2010) de acuerdo a la ignorancia:

El ignorante progresa comparando lo que descubre con aquello que ya sabe, según el azar de los hallazgos, pero también según la regla aritmética, la regla democrática que hace de la ignorancia un saber menor. Sólo se preocupa por saber más, por saber lo que aún ignoraba. Lo que le falta, lo que siempre le faltará al alumno, a menos que él mismo se convierta en maestro, es el *saber de la ignorancia*, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia. (p. 16)

Se lo coloca al espectador-operador como el alumno ignorante y al teatro como el maestro que no les enseña a sus alumnos su saber de él, sino que les pide que se aventuran en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Cómo Rancière (2010) menciona que: “Cuanto

menos sabe el dramaturgo lo que quiere que el colectivo de los espectadores haga, más sabe que ellos deben actuar, en todo caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad” (p, 22).

Por lo tanto, el espectador-operador experimenta con cada materialidad de la puesta en escena y reacciona a las relaciones que se crean para él, y las relaciones que él crea para él, ya que cada materialidad despertara en el transitar de la puesta en escena un sentido en particular para el espectador-operador, como Pavis (2016) refiere que:

al deambular por un lugar definido en parte por la elección del recorrido, los participantes hacen del movimiento y del uso acentuado del cuerpo factores que constituyen el sentido y que queda así convertido en el nuevo centro de gravedad del espectáculo. (p. 224)

Es en el convivio y en las relaciones que se crean entre diversas materialidades donde la mirada y el sentir de los espectadores-operadores se dirigirá. Es el presente de co-habitar la escena del actuar/operar donde cada espectador-operador, se deja conmover por lo que acontece en el espacio con todas las relaciones que se crean. Como Chevallier (2011) menciona que:

De hecho, la noción del “estar presente” se ha malinterpretado. Por lo regular, se piensa que concierne sólo al escenario -a los actores ante todo-, mientras que en las prácticas contemporáneas concierne directamente también al espectador. Estar presente significa, para el espectador pues, estar disponible para acoger lo que ahora, en el presente, surge. Acoger.... es decir trabajar con lo que, en este momento y en este lugar, está aconteciendo. (p. 14)

3.2 El intérprete-operador

El intérprete de la escena contemporánea tiene mayor libertad en la creación ya que ejecuta una modalidad diferente a la habitual de la convencional, donde el intérprete sólo estaba destinado a la realización y construcción de personajes como tal. En la puesta en escena de *Entre-Nos* el intérprete cumple con otro papel: él no interpreta un personaje, sino que manipula ciertas materialidades de la puesta en escena, las cuales son activadas para el espectador-operador con el que está co-habitando la escena. El intérprete se convierte en un operador de la escena y no necesariamente tiene que encarnar a otro. El intérprete-operador se muestra como es, se presenta. Como Chevallier (2011) refiere que:

Decía pues que lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro –desde la sala y desde el escenario– se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que sucede aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo. (p. 4)

El intérprete-operador ofrece y trabaja desde el presente, en el aquí y ahora, él es el anfitrión de la fiesta, de la reunión, del encuentro que se realiza y del cual todos están invitados a participar y estar atentos a lo que pueda pasar, el intérprete-operador activa diferentes materialidades que están en la puesta en escena en un momento dado, y que son absorbidos por el espectador-operador. El intérprete-operador es un ejecutor de comandos, de modos de operación, de conexiones, él no actúa, sino que muestra su presencia al momento de realizar las relaciones que requiere la escena para funcionar, como Chevallier (2011) refiere que:

El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. Estamos cerca de lo que el actor Yoshi Oida apuntaba en cuanto a su trabajo: “Toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo, y por lo tanto no podía pensar en “actuar” de ninguna manera”. Trabajar sobre una serie de movimientos absolutamente precisos y preestablecidos hace que el actor esté por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente -y es lo que da fuerza a su presencia-. (p. 20)

El intérprete-operador se presenta con un cuerpo cotidiano, con una presencia cotidiana, con un cuerpo singular en la manipulación de las materialidades diversas que constituyen el dispositivo poético donde su presencia se manifiesta de un modo sutil, ligero donde presenta acciones que no son actuadas. Un claro ejemplo propone Chevallier (2011) respecto a la presencia:

una bailarina agarraba un micrófono y empezaba a hablar de manera muy sencilla. Su presencia aparecía entonces poco intensa y más difuminada -pero en ningún momento era menos interesante mirar hacia ella-. Aquí se puede hablar de un cuerpo cotidiano, de una presencia vuelta presencia cotidiana. El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son “actuadas”. (p. 21)

Por lo que, el intérprete-operador realiza fielmente su partitura de acciones, en su presentar, donde se manifiesta el cuerpo singular del intérprete-operador para sacar a la luz



su presencia ante el hecho escénico en donde se pone en juego su manera de operar y de relacionar cada materialidad que está co-habitando la escena. Como Chevallier (2011) refiere que: “Se enfoca al cuerpo en tanto que cuerpo singular. Su presencia importa sólo en tanto que presencia singular, sea lo que sea lo que este cuerpo haga y sea cual sea la manera como lo hace” (p. 30).

Conclusiones:

En la actualidad las artes escénicas han atravesado un cambio en los fundamentos de su concepción, un giro en su base, que implica que el acto de creación no comienza siempre desde el lugar logocéntrico y textocéntrico, sino que su trabajo puede construirse desde el lugar dialéctico-céntrico para -con ello- abrir un nuevo camino y encontrar diferentes vías de conexión multidimensional para despertar los sentidos y el sentido en la escena. Al mismo tiempo, que muchos de los roles que parecían fijos en las artes escénicas, han sido desplazados físicamente, con lo cual, se han desplazado también sus posibilidades de acción y las posibilidades de lo que el teatro es capaz hoy. Es por ello que a partir de este proceso de investigación-creación se pueden obtener algunas conclusiones preliminares, las cuales se detallarán a continuación y que podrán servir como una semilla para ulteriores investigaciones:

1. Hay posibilidades dramáticas que pueden ser concebidas desde múltiples aristas.

Por ejemplo, que se basan en un tejido sonoro que se conjuga con otras capas de sentido. En el caso de esta investigación, el partir desde la dramaturgia sonora permite notar que ella genera una nueva dinámica y una nueva forma de realizar el quehacer escénico donde se podrá abrir otros mundos desde la sonoridad y así construir una manera diferente de cómo experimentar la puesta en escena, donde todos los tipos de sonidos, de ruidos, de imágenes, de movimientos, que puedan generar sonoridades: desagradables o agradables, podrán ser acogidas por la dramaturgia sonora, que al realizar todo este acogimiento de sonoridades, se da la apertura a un nuevo horizonte, a un nuevo camino por donde introducir los sentidos

del espectador en una forma diferente de observar e escuchar la puesta en escena y así generar nuevas maneras de articular significados.

2. La práctica teatral posdramática rompe con la jerarquía del teatro convencional, para comenzar a construir una horizontalidad y multiplicidad que devienen en una des-jerarquización de los componentes y/o elementos que componen la puesta en escena. En ella, cada elemento posee y tiene la misma importancia que el resto de las materialidades heterogéneas que se cruzan y que dialogan, para generar una experiencia al espectador.
3. El dispositivo poético es un artefacto que genera una red de conexiones entre elementos heterogéneos, en donde cada participante puede reorganizar la manera de relacionarse a través de los sentidos en como toca, en cómo transita, en cómo se despiertan los sentidos (del espectador-operador) y al sentir cómo cada elemento heterogéneo de la puesta en escena provoca el sentido y lo revierte, volviendo al espectador-operador activador de esa dramaturgia que se está gestando en tiempo real.
4. El espectador-operador observa, selecciona, compara, interpreta, siente, analiza lo que ocurre en la puesta en escena, con lo que más ha resonando con su sentir y su mirada de ver el mundo donde creará su propio sentido en la medida en que va transitando la puesta en escena con sus sentidos.
5. El intérprete-operador es un ejecutor de comandos, de modos de operación, de conexiones, él no actúa, sino que muestra su presencia al momento de realizar las relaciones que requiere la escena para funcionar.

Bibliografía:

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Chevallier, J. (2011). *El teatro hoy: Una tipología posible*. México, D.F: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa: orígenes de un director*. Bilbao: Editorial Artezblai.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Sánchez, J. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/dramaturgia-en-el-campo-expandido/>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac y México: Editorial Paso de Gato.
- Cornago, O. (2006). *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>
- Chevallier, J. (2011). *Fenomenología del presentar en Literatura: teoría, historia, crítica Vol. 13, n.o 1, enero - junio 2011*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amarrortu Editores.

Nancy, J. (1993). *El sentido del mundo*. París: Galilée.

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Sánchez, J. (2016). *Dispositivos poéticos III*. Recuperado de <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>